

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ARTHUR RIBEIRO FRAZÃO

CINELÂNDIA

Rio de Janeiro

2006

ARTHUR RIBEIRO FRAZÃO

CINELÂNDIA

UFRJ / CFCH / ECO

Arthur Ribeiro Frazão

CINELÂNDIA

Apresentado à Escola de
Comunicação, Universidade Federal
do Rio de Janeiro, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do
grau de Bacharel em Comunicação
Social, habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fragozo

Rio de Janeiro

2006

Arthur Ribeiro Frazão

CINELÂNDIA

Apresentado à Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2006

Prof. Dr. Fernando Fragozo, ECO / UFRJ

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli, ECO / UFRJ

Prof. Dr. Maurício Lissovsky, ECO / UFRJ

Prof^a. Dr^a. Fátima Sobral Fernandes, ECO / UFRJ

A Boca do Lixo que serviu como fonte de inspiração desta paranóia carioca.

AGRADECIMENTOS

A todos os amigos, em especial
aos grandes amigos Keiji, Carol, Fernandinha, Nina,
Dani, Juju, Maíra, Renato, Maurício, e Isabella,
por dividirem das mesmas angústias.

A Dôra, Tonho, Marcos, Flávia e Carminha
por continuarem tendo paciência comigo.

Ao professor Fernando Fragozo
pela orientação e estímulo essenciais.

A Fábio “Saboguinha”, Bach, Aurélio, Fernando, Gabi, Clara,
e todos que participaram do desenvolvimento deste trabalho.

“A especificidade cinematográfica se refere,
pois, a um trabalho, isto é, a um processo
de transformação”
(BAUDRY, 1997, p.386)

“cinema, arte das aparências ilusórias,
repousa sob um mal-entendido,
base de todo conflito: persistência da retina”
(SGANZERLA, 2006, p.116)

“Trata-se da alegria particular de receber,
do mundo exterior, imagens que via de regra
são interiores... de vê-las inscritas
em uma locação física (a tela),
de descobrir, dessa forma,
algo de quase realizável nelas”
(METZ, 1977 *apud* STAM, 2003, p.189)

“Não dar espelho a macacos”
(ROSA, 1970, p.231)

RESUMO

FRAZÃO, Arthur Ribeiro. **Cinelândia**. Rio de Janeiro, 2006. Relatório de Projeto Experimental (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O objetivo neste trabalho é descrever e repensar o processo de criação do curta-metragem em vídeo Cinelândia. Cada etapa será tratada, desde a roteirização ao processo de montagem. O vídeo que acompanha este relatório conta a história de Acácio, homem vigiado secretamente por sua esposa, Norma, através de câmeras de vigilância, uma realidade em que um homem misterioso acaba por se tornar estrela de cinema. Este relatório abordará tanto as questões práticas de realização de um produto audiovisual, quanto as questões teóricas provenientes desta realização.

CINEMA, CURTA-METRAGEM, PROJETO EXPERIMENTAL

ABSTRACT

FRAZÃO, Arthur Ribeiro. **Cinelândia**. Rio de Janeiro, 2006. Relatório de Projeto Experimental (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

The objective of this written report is to describe and to rethink the creation process of the short video Cinelândia. Each step will be considered, since the scripting to the editing phase. The video that follows this report tells the story of Acácio, man watched for its wife, Norma, through vigilance cameras, a reality where a mysterious man finishes becoming a film star. This report will approach as many questions practical of accomplishment of an audiovisual product, how much the theoretical questions proceeding from this accomplishment.

CINEMA, SHORT LENGTH VIDEO, EXPERIMENTAL PROJECT

LISTA DE APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICE A - Roteiro Original.....	37
APÊNDICE B – Orçamento	49
APÊNDICE C – Exemplo do <i>Story Board</i>	51

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	CONTEXTUALIZAÇÃO	10
1.2	OBJETIVOS	11
1.3	JUSTIFICATIVAS	12
2	PRÉ-PRODUÇÃO	13
2.1	O ROTEIRO	13
2.1.1	ESTRUTURA E PERSONAGENS	13
2.1.2	A TERRA DO CINEMA	15
2.1.3	OS FILMES DENTRO DO FILME	17
2.2	O PLANEJAMENTO	19
3	PRODUÇÃO	22
3.1	FOTOGRAFIA	22
3.2	DIREÇÃO DE ARTE	24
3.3	DIREÇÃO DE ATUAÇÃO	25
3.4	LOGÍSTICA E ANDAMENTO DAS FILMAGENS	26
3.4.1	10 DE OUTUBRO	26
3.4.2	12 DE OUTUBRO	27
3.4.3	13 DE OUTUBRO	27
3.4.4	14 DE OUTUBRO	28
3.4.5	15 DE OUTUBRO	29
3.4.6	OS DIAS RESTANTES	30
4	PÓS-PRODUÇÃO	31
4.1	MONTAGEM	31
4.2	FINALIZAÇÃO	33
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
	REFERÊNCIAS	35

1. INTRODUÇÃO

Uma realidade onde a imagem pública e privada não pertencem ao indivíduo, mas ao cinema. Um meta-filme e uma experiência cinematográfica, que se apropria do conceito de cinema como prazer de olhar e, portanto, de sua característica de voyeurismo. *Cinelândia* trata tanto de conceitos teóricos e históricos quanto da própria prática do “fazer audiovisual”.

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

O esteta húngaro Bela Balazs considera que o cinema *hollywodiano* conseguiu através do desenvolvimento de sua técnica criar a ilusão ao espectador de estar no interior da ação cinematográfica (BELAZS *apud* XAVIER, 2005, p.22). Robert Stam defende que a sala de cinema seria um espaço onde se poderia “espionar o mundo” (STAM, 2003, p.191). A estes conceitos, soma-se a idéia do cinema como uma janela ou espelho para o mundo (XAVIER, 2005, p.32), que definem o propósito do cinema clássico, denominado por Ismail Xavier como “decupagem clássica” (ibidem, p.32).

O espectador para a “decupagem clássica” seria um observador da vida alheia, assim como Norma. Esta estética cinematográfica foi alvo de inúmeras críticas, tanto por pensadores, quanto por cineastas que clamavam por “maior liberdade expressiva” (SGANZERLA, 2001, p.15).

No final dos anos 60 surgia uma das correntes cinematográficas brasileiras mais inventivas, o Cinema Marginal, da Boca do Lixo ou *Údigrudi*. O marco inicial foi o lançamento do filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias (1967). Os personagens

pertenciam à marginalidade e assombravam a classe média da época. A estética foi vista com desprezo pelo grande público e mais ainda sua temática pela censura. A corrente terminou, com poucos registros na história (MORENO, 1994, p. 205).

Atualmente, municípios de todo o mundo vêm estruturando sistemas de monitoramento de vídeo para adestrar a criminalidade de que onde há câmeras a impunidade não existirá. *Cinelândia* apresenta esta realidade como um espaço onde todos e tudo remetem ao cinema.

1.2 OBJETIVOS

O projeto iniciou-se a partir do argumento. Norma, presidente de empresa responsável por monitorar através de câmeras de vigilância a cidade do Rio de Janeiro vigia seu marido Acácio. Após flagrar uma infidelidade, Norma resolve fazer um filme para se vingar.

A idéia de um sistema tecnológico que permita total observação do indivíduo remete ao conceito do *Panóptico* do filósofo francês Michel Foucault (FOUCAULT, 2001, p. 171). Apesar de ter como uma de suas temáticas as sociedades disciplinares apresentadas por Foucault, não se tem como objetivo discorrer sobre seus males e características na sociedade contemporânea. Como se deduz do próprio título, *Cinelândia* é a terra do cinema, por isso, pretende tratar de seu próprio território.

O objetivo com este trabalho é desenvolver um curta-metragem com referências diretas a filmes que se enquadram na liberdade defendida por Rogério Sganzerla e, portanto, o “Cinema Marginal”, corrente da qual o cineasta catarinense foi um dos maiores expoentes servirá como base para o desenvolvimento do filme.

Não se deseja, entretanto, levantar bandeiras estéticas como o próprio Cinema Marginal costumava a fazer. Buscou-se, então, outras referências cinematográficas, sem renegar os recursos que a “decupagem clássica” proporciona. Afinal, como escreveu o próprio Sganzerla, “um filme é um filme e nada mais” (SGANZERLA, 2001, p.56).

Outro objetivo, mais concreto, é realizar um produto audiovisual, onde se pode colocar em prática técnicas e conceitos aprendidos durante o curso de rádio e TV.

1.3 JUSTIFICATIVAS

O curta-metragem justifica-se por sua característica experimental. Por tratar, principalmente, de um cinema do final dos anos 60, utilizou-se, tanto na direção de arte quanto na fotografia, elementos que remetessem a uma época mais distante. O filme, também, depende em sua narrativa da utilização de câmeras de vigilância. A mistura de texturas e objetos de várias épocas somados a sua narrativa fragmentada e não-linear dão esse tom de experiência audiovisual que justifica sua existência.

2 PRÉ-PRODUÇÃO

Nesta fase, buscou-se planejar conceitos e estéticas do filme, além de organizar a próxima etapa para que o projeto se tornasse economicamente viável. A concepção da narrativa foi uma das primeiras preocupações, e, portanto, a fase do roteiro receberá especial atenção neste capítulo. Em seguida montou-se a equipe e procurou-se definir e programar as gravações.

2.1 O ROTEIRO

O roteiro começou a ser escrito no final de 2005 no curso de projeto experimental 1. Sofreu inúmeras modificações, contando com opiniões e ajuda do orientador Fernando Fragozo, de amigos e do professor Maurício Lissovsky, chegando a sua vigésima e última versão a poucas semanas da gravação.

2.1.1 ESTRUTURA E PERSONAGENS

Após o argumento ter sido criado, o seu caráter meta-lingüístico parecia ter enorme importância para a construção do roteiro. A idéia era desenvolver uma narrativa similar a de filmes do cinema marginal. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla foi uma das primeiras referências à construção do roteiro. Junto com ele, outros dois filmes foram essenciais, *Bang-bang* (1970) de Andrea Tonacci e *O Signo do Caos* (2003), último filme de Sganzerla.

Os personagens receberam nomes que simbolizam suas funções na

narrativa. Acácio, em homenagem a José Acácio, o bandido da luz vermelha, representando um homem à margem dos valores da sociedade. Um homem que além de infiel, exerce algum tipo de atividade ilegal envolvendo troca de malas, e que parece ser perseguido por culpa de sua atividade. Esse mistério do que haveria no interior da mala seria a história visível, e o filme de Norma a história secreta, em uma estrutura que se aproxima da teoria do iceberg de Hemingway descrita por Ricardo Piglia em *Formas Breves*, quando “o mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2004, p.91). A história secreta é contada de forma cifrada, e a visível de maneira detalhada. Já Norma, recebeu este nome por ser representante da parte controladora do estado, que lembra o conceito do *Panóptico*. Além disso, a *Norma*, para Foucault, seria algo que está entre o disciplinar e o regulamentador (FOUCAULT, 2001, p.153), assim como nossa personagem.

Na primeira idéia de roteiro, as imagens de arquivo que seriam utilizadas para ratificar a presença de dois tempos estéticos seriam do incêndio no MAM de 1978. Em uma pesquisa no Arquivo Nacional, não foi encontrado nenhum registro deste incidente. Algumas imagens da TV Tupi de uma blitz em Copacabana em 1961 e da prisão de assaltantes de banco em 1963 do próprio acervo do Arquivo Nacional substituíram a idéia original. Serviram na estrutura do filme para criar a idéia de que Acácio poderia ter sido preso.

Tentou-se construir uma estrutura que se utiliza bastante *offs*, áudios fora de sincronismo e uma não-linearidade próxima do filme de 1968 de Sganzerla. Em *O Signo do Caos* (2003), os personagens que pertenceriam a algum órgão público ligado ao cinema, assistiam e criticavam trechos do filme inacabado de Orson Welles, filmado em 1942 no Brasil, *It's all true*. No filme de Sganzerla não se consegue distinguir quando os personagens criticam a fita de Welles, por sinal um

dos mentores de Sganzerla (FERREIRA, 2000, p.63), se tratam de *It's all true* ou do próprio *O Signo do Caos*. Procurou-se dar a Norma a mesma função narrativa destes personagens de Sganzerla. Como há dois filmes em jogo, ou talvez até mais, *Cinelândia*, o filme de Norma e os filmes referências, os áudios de Norma foram construídos para que não se soubesse com certeza de qual filme ela estaria falando.

Outra característica que se buscou na estrutura do roteiro foi uma analogia com a roda e seu movimento circular. Assim como em *Bang-bang*, personagens se reencontram como Acácio com o taxista de *Cinelândia* e o personagem de *Peréio* que também se encontra com um motorista de táxi por duas vezes. As imagens do projecionista servem como um elo entre o início e o final, quando Acácio está imóvel sem conseguir sair da sala de cinema. O filme trata do Cinema, e nada mais justo do que encerrá-lo com seu protagonista aprisionado em uma sala de exibição. Uma trajetória similar a que Rogério Sganzerla propõe para o herói no cinema moderno: “o herói está preso numa sucessão circular, vale dizer, encarcerado no tempo” (SGANZERLA, 2001, p.43). Para ele o grande exemplo seria Michel, interpretado por Jean-Paul Belmondo em *Acossado* (1959) de Jean-Luc Godard, o homem perseguido, assim como Acácio, e que tem final trágico (ibidem, p. 44).

2.1.2 A TERRA DO CINEMA

Cinelândia foi o título escolhido em homenagem a região do Rio de Janeiro onde já houve grande quantidade de salas de cinemas, local onde o filme termina, e como uma espécie de homenagem à *Alphaville* do filme homônimo de Jean-Luc Godard.

Neste filme de 1965, Godard apresenta uma terra fictícia controlada por Alpha 60, onde o tema das sociedades disciplinares também está presente. No Rio de Janeiro da Cinelândia de Norma, as câmeras espalhadas pela cidade permitem o controle social e a percepção de que em todo instante se está sendo filmado e observado.

O cinema como uma “máquina de espiar” foi defendido tanto por teóricos como por cineastas. *Cachê* (2005) de Michael Haneke é um exemplo recente. O filme ao não desvendar a origem de imagens misteriosas que seu personagem principal recebe, acaba por responsabilizar o próprio cinema pela invasão de privacidade da família de seu protagonista. Filmes recentes como *Red Road* (2006) de Andrea Arnold e *Território Vermelho* (2004) de Kiko Goifman abordam a questão do monitoramento das cidades por câmeras e as utilizam em sua narrativa.

Robert Stam em *Introdução à teoria do cinema* defende esse ponto de vista:

O cinema foi claramente alicerçado sobre o prazer de olhar, tendo sido concebido desde suas origens como um lugar de onde poderia se “espionar” os demais. O que Freud denominou escopofilia, o impulso para transformar o outro no objeto de um olhar curioso é um dos elementos primordiais da sedução do cinema. (2003, p.191)

Esta posição de observador dada ao espectador é a mesma que Norma exerce no filme, com sua “invisibilidade do voyeur” (ibidem, p.191). A metáfora do cinema como espaço de voyeurismo está presente também em *A Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, assim como em *Não Amarás* (1988) de Krzysztof Kieslowski. Películas em que personagens espiam a vida de outros através da janela. A janela, ou o espelho para o mundo, aparece como forma para determinar o cinema (XAVIER, 2005, p.22),

O encerramento da história de *Cinelândia* determina um fim para Acácio análogo ao herói moderno defendido por Sganzerla. Entretanto, sua imobilidade

remete também a uma característica que Baudry atribui ao dispositivo da projeção cinematográfica, concluindo a temática do filme:

Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior. Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado, e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não sabem), ficam agrilhoadas, capturados ou captados (1997, p.395)

2.1.3 Os filmes dentro do filme

Além de tratar do cinema como experiência de voyeurismo, *Cinelândia* homenageia em várias de suas seqüências filmes que o inspiraram. A primeira frase dita no filme por Norma “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha” foi retirada da boca do bandido da luz vermelha do filme de Rogério Sganzerla. Norma se dirige ao público, quebrando a quarta parede e anunciando o que irá fazer ao seu marido.

A frase, que virou bandeira para muitos jovens cineastas, foi utilizada propositalmente de forma narrativa e sem a questão “social-estética” que está por trás da frase no filme de Sganzerla.

A seqüência em que Acácio assiste a imagens de arquivo, remete ao também marginal *O Pornógrafo* (1970) de João Callegaro, que se utiliza bastante de imagens de outros filmes em sua estrutura e faz parte da brincadeira em relação ao tempo que será tratada no capítulo 3 sobre a direção de arte e fotografia.

Como o cinema clássico se delimitou no âmbito dos filmes de gênero “bastante estratificados” (XAVIER, 2005, p.41), optou-se por uma referência a filmes policiais com tom de suspense, principalmente nas seqüências de troca de mala.

Jackie Brown (1997) de Quentin Tarantino, também parodiou essas cenas características de filmes da cultura popular americana.

A pequena festa de carnaval é uma homenagem ao espaço que esta festa popular ocupa no cinema brasileiro como possibilidade de transe. O aclamado *A Lira do Delírio* (1978) de Walter Lima Jr é um exemplar destes filmes. A cartomante que controla a vida dos personagens na festa é uma mistura do mágico de *Bang-bang* (1970) de Andrea Tonacci, que faz personagens desaparecerem e da esotérica-baiana do filme de Júlio Bressane *O Rei do Baralho* (1973), que prevê ao personagem de Grande Otelo a chegada de uma loura através de uma carta damas de ouro. A cartomante de *Cinelândia* anuncia a chegada de Norma na seqüência seguinte, dama de espadas.

Na cena no interior do escritório, da traição de Acácio, as referências se dirigem ao cinema brasileiro mais popular, da pornochanchada com suas cenas de sexo que se aproximavam do cômico.

O ladrão de bicicletas (1948) de Vittorio de Sica serviu como inspiração para a cena em que Lino carrega uma maleta em uma bicicleta de cesto feminina, que provavelmente não lhe pertencia, com cenário decadente da TV Tupi ao fundo, lembrando a destruição que fazia parte dos cenários neo-realistas do pós-guerra.

Já a seqüência final em que Acácio não consegue sair do cinema homenageia *O anjo exterminador* (1962) de Luís Buñuel, filme em que os distintos personagens não conseguem se retirar da casa onde ocorre um jantar.

Bang-bang (1970), serviu como base para a construção do roteiro de *Cinelândia*. Como já foi dito, as cenas do táxi se referem diretamente ao filme de Tonacci. Além disso, a seqüência do interior do banheiro, em que Acácio refletido no espelho, veste uma máscara de gorila e ao fundo do quadro pode-se ver uma câmera

de vigilância remete a cena similar do filme de Tonacci, quando Peréio também coloca uma máscara de gorila. Jairo Ferreira descreve desta forma a presença da câmera em quadro nesta cena de *Bang-bang*:

A câmera está presente dentro do filme. Ela aparece como objeto, comparece. Ao mesmo tempo, é agente, realiza a película. Neste sentido eis o tema central do longa-metragem em questão: o cinema. (FERREIRA, 2000, p.215)

Por último, a referência da referência. *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, grande inspiração para estrutura e construção de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e, portanto, fonte de inspiração, para este trabalho também. Sganzerla descreve desta forma o filme de Welles:

Filme-soma, ponto mágico da sétima arte, marco divisor de águas. Estão lá todos os vícios e virtudes do audiovisual atual: certo estilo jornalístico, cinejornal, filme dentro do filme, reflexão sobre o cinema, relatividade, desdramatização, mistura de estilos variados, excesso de diálogo, câmera cínica, flashbacks em série, foto fixa, corte sonoro, presença de anúncios luminosos, cartazes e efeitos tipográficos, tempos mortos e ritmo variável, proliferação de personagens secundários... (SGANZERLA, 2001, p.80)

2.2 O PLANEJAMENTO

O primeiro passo foi montar uma equipe e para isso foi necessário chamar alguns amigos. Fábio Savino e Juliana Bach ficaram responsáveis pela produção, Marina Fraga pela fotografia, Juliana Lugão pela produção e direção de elenco e André Keiji pela assistência de direção. O som direto por dificuldade de agenda acabou sendo dividido e às vezes até renegado, o que se veria na fase de montagem como uma grande falha de planejamento.

Para cuidar tanto do equipamento, quanto da parte elétrica, visto que gravaríamos em um apartamento da década de 30, foi necessário chamar um

profissional remunerado, Aurélio Zerbinato, conhecido de outros trabalhos e que prestou serviços abaixo do seu valor no mercado. A direção de arte foi uma função difícil de preencher. A pessoa que o realizaria tinha ido morar em Londres e a Eco não tem tradição nenhuma na área. Através da indicação de uma amiga chegou-se ao nome de Luciana Craveiro, aluna da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Em seguida, a procura por locações. Algumas já estavam definidas pelo roteiro como a TV Tupi e o Odeon, que apesar da dificuldade de horários, nos cedeu o espaço com o custo de apenas uma bonificação ao funcionário responsável pela abertura. O apartamento do produtor Fábio Savino serviu como casa de Acácio e Norma. O café *Coisas do Interior* na Rua São Clemente serviu de locação para a cena da entrega de convite. O proprietário também cedeu o espaço com o custo de uma bonificação aos garçons responsáveis por abrir o bar fora do horário de funcionamento. O gabinete do professor Tannus, coordenador do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, gentilmente cedido pelo próprio professor, transformou-se em gabinete político e o estúdio de fotografia da CPM virou a Central de Monitoramento.

O ponto de ônibus foi, sem dúvida, a locação com maior dificuldade de planejamento de sua gravação. Após muitos *faxes* e telefonemas conseguiu-se “um nada a opor” da CET-RIO para que se pudesse interditar uma das faixas da Avenida Pasteur. Sem a interdição desta faixa, as gravações seriam praticamente impossíveis.

Com as locações definidas, fixou-se as datas de gravação. Aproveitou-se um feriado no meio da semana para gravar do dia 11 a 15 de outubro de 2005. Gravar-se quase tudo, com exceção das cenas do gabinete do político, central de monitoramento e Odeon que ficariam para os dias 20 e 21 de outubro. Reuniões e visitas de locações foram feitas junto com fotógrafa e diretora de arte para planejar e

prever como seriam as gravações.

Como a produção não teve tempo para buscar apoios e patrocínios, procurou-se encontrar os menores preços possíveis tanto na alimentação, quanto na compra de super-8. Alguns restaurantes nos deram descontos e outros já tinha preços bem baratos. A parte de super-8, que onerou quase um terço do orçamento (ver apêndice B), foi um dos itens mais orçados. Chegou-se ao melhor preço após um desconto de 50% da Kodak nos cartuchos e a indicação de um laboratório em São Paulo com bons preços para revelação e telecinagem.

A busca por atores foi outro momento delicado da pré-produção. Os protagonistas foram os primeiros a serem encontrados, através de indicações, mas o filme necessitava de muitos atores. Alguns pequenos papéis foram representados por amigos ou atores amigos da produtora de elenco, e outros papéis ficaram em aberto até muito próximo das gravações, às vezes na véspera, o que acabou intensificando a tensão da fase seguinte, a produção.

3 PRODUÇÃO

Esta é a fase de realização e captura de imagens e sons pensados. Apesar de iniciarem suas atividades na fase de pré-produção, fez-se necessário que se incluísse os departamentos de fotografia e direção de arte neste capítulo, em virtude de seus maiores desafios terem surgido durante esta fase.

3.1 FOTOGRAFIA

O pensamento sobre a fotografia do filme começou em um primeiro estágio pela decisão das texturas de imagens que seriam usadas. As câmeras de vigilância, emprestadas pela produtora Urca Filmes, foram testadas pelo diretor e fotógrafa e selecionadas. A outra parte da narrativa seria realizada toda em super-8, porém percebeu-se que seria economicamente inviável. Optou-se, então, por realizar parte em vídeo, em formato mini dv e parte em super-8. Para o vídeo, pensou-se em gravar nas cenas do apartamento com luzes indiretas e recortadas, para gerar suspense e sensualidade, para isso algumas lâmpadas de baixa potência e bocais foram comprados. Nas cenas de exterior, planejou-se gravar em horas do dia em que a luz ficasse bem contrastada para gerar uma imagem com alto-contraste. Decidiu-se, também, que o filme seria preto e branco, para que se distinguísse o tipo de imagem que se estava vendo, de vigilância ou não, não pela sua cor, mas pelo posicionamento, textura e movimento de câmera. A idéia das imagens em preto e branco deveu-se ao fato das principais referências cinematográficas do filme serem em preto e branco.

A parcela correspondente ao super-8 deveria ter alguma função diegética. A primeira, e mais óbvia função, é apresentar um filme com referências de épocas distantes e, por isso há a presença de grãos e pixel, e alguns planos se transformam de vídeo para super 8. Escolheu-se, também, realizar planos que fossem ou ponto de vista de Acácio, ou que remetessem a subjetividade, e, portanto, também ao ponto de vista, do personagem principal em cena. O super-8 foi escolhido tanto para homenagear muitos dos cineastas do cinema marginal que tiveram suas primeiras experiências com essa bitola, quanto para criar um universo atemporal em que linguagens e texturas de várias épocas se misturassem.

A fase seguinte foi a decupagem de planos realizada pelo diretor através de um *story board* (no apêndice C, há a três páginas da decupagem como exemplo). Ela foi de enorme importância para se racionalizar o uso do negativo e agilizar o processo de filmagem. Esse *story board*, no entanto, trouxe outro conflito entre cinema clássico e teóricos modernos. Apesar de se ter optado por quase todo tempo a utilização de câmera na mão (exceção aos planos de câmera de vigilância), a decupagem seguia, em alguns momentos, características presentes na “decupagem clássica” como plano e contra-plano, plano geral, close, plano detalhe.

André Bazin considera que apesar desta linha construir um discurso lógico, ela não teria o peso da realidade que existe no plano-sequência (BAZIN *apud* XAVIER, 2005, p.81). Rogério Sganzerla reitera a posição de Bazin: “A função da câmera no cinema é seguir o homem para achar sua verdade. Frequentemente também segue os objetos, animais, máquinas” (SGANZERLA, 2001, p.33). Em seguida, mostra realmente discordar da “decupagem clássica”.

Ao contrário do cinema tradicional os momentos não são organizados arbitrariamente segundo uma lógica dramática de ação / reação, manifestos do jogo de campo / contra-campo de um tempo mítico; não se trata da vida

em momentos mas simplesmente da vida como ela é: instante de liberdade.
(ibidem, p.34)

A “decupagem clássica” foi utilizada em *Cinelândia*, principalmente, por opção e alguns casos pela impossibilidade de juntar os atores em cena no mesmo dia. Como algumas cenas remetem a filmes de “gêneros narrativos bastante estratificados”, característica do cinema clássico (XAVIER, 2005, p.41), nada mais justo do que utilizar uma linguagem de câmera que gere um suspense similar ao desses filmes. Outro elemento que justifica a opção pela “decupagem clássica” em alguns momentos, é o uso de planos em super-8 no meio de seqüências totalmente em vídeo. Imaginou-se que poderia se evidenciar a “montagem invisível” da “decupagem clássica” considerada como menos real do que o plano seqüência com profundidade de campo. A idéia foi romper com esse realismo para produzir certo “distanciamento crítico do espectador” (XAVIER, 2005, p.64) e trazer, novamente, o conceito de Sganzerla de que “um filme é apenas um filme” (SGANZERLA, 2001, p.54).

3.2 DIREÇÃO DE ARTE

A direção de arte seguiu a linha pensada para fotografia. Uso de elementos de épocas diferentes e uma grande preocupação não com as cores, mas com os tons de cinza que seriam impressos. O processo de pensar a arte do filme foi positivo para desenvolver um pouco mais os personagens. Assim chegamos aos figurinos e elementos que estariam presentes no apartamento do casal.

O trabalho de arte passa muito por detalhes que são de grande importância no resultado final do filme. Algumas minúcias realizadas pela equipe de arte como

sujar os uniformes dos funcionários que instalam câmeras, desgastar o cartaz colado no poste para parece que este estava há muito tempo colado tiveram efeito surpreendente no vídeo.

O ponto alto de criatividade na produção de arte foi a utilização de sabão de coco para que a câmera não ficasse refletida no ponto de ônibus, além de centenas de cartões colados para se esconder uma propaganda na mesma locação, um trabalho simples que gerou um efeito visual muito bonito.

3.3 DIREÇÃO DE ATUAÇÃO

A fase de produção de elenco terminou muito próxima ao início das gravações, em razão, principalmente, de o filme necessitar de muitos atores. Não houve, portanto, possibilidade de se ensaiar todas as cenas desejadas. Ocorreu apenas um ensaio da discussão entre Norma e Acácio. Isso somado a inexperiência do realizador em dirigir atores provocou um convite a então produtora de elenco para que ela ajudasse na direção de atuação.

O convite foi aceito, o roteiro discutido e durante as gravações ela ficou responsável por preparar os atores para a cena, passar o texto com eles e ajudar a marcar suas intenções. A divisão da direção de atuação se mostrou uma tarefa muito difícil, mas apesar de algumas atuações terem ficado um pouco “teatralizadas”, foi de extrema importância para o bom andamento das gravações.

3.4 LOGÍSTICA E ANDAMENTO DAS FILMAGENS

No polêmico curta-metragem *Ação e dispersão* (2002), o cineasta Cezar Migliorin apresenta as maiores despesas do cinema: transporte e alimentação. Na realização do projeto, pode-se constatar o peso que esses dois itens tem no orçamento, correspondendo a praticamente um terço dos gastos totais (ver apêndice B). Uma das razões responsável tanto no atraso do início das gravações, quanto para aumento nas despesas foi o fato do filme só ter contado com um carro. Isso fez com que se tivesse que gastar com táxi quando se carregava equipamentos ou contar com atrasos da grande parte da equipe que não caberia dentro do carro.

O projeto utilizou três texturas de imagens diferentes, e, portanto, três câmeras diferentes. Parte do material foi captado em vídeo com a câmera Sony PD-150 da própria Escola de Comunicação, parte com micro-câmeras e outra parcela com uma câmera de super-8 emprestada por Pedro Urano. Como nem as câmeras de vigilância, nem o super-8 registram som, foi necessário utilizar uma outra câmera de vídeo, do próprio diretor, para que se gravassem os sons. Para que se pudessem sincronizar, posteriormente, imagens e sons, foi utilizada uma claquete. Grande parte do trabalho do assistente de direção foi coordenar fitas de vídeo, áudio, ordem de gravação e principalmente o tempo filmado em cada rolo de super-8, pois não tínhamos nem assistente de câmera, nem muita quantidade de filme.

3.4.1 10 DE OUTUBRO

O primeiro dia de gravação foi o mais tranquilo com a realização de *stock shots*, planos com câmeras de vigilância pelo centro do Rio de Janeiro. A equipe

almoçou na casa do diretor, como medida de economia, e em seguida gravou-se algumas manchetes de jornal eliminadas na fase de montagem. O dia seguinte foi de produção para as gravações de 12 de outubro. Faltava ainda um ator e alguns atores não haviam confirmado. Com a ajuda de alguns amigos conseguiu-se fechar elenco e figurino para a 5ª feira.

3.4.2 12 DE OUTUBRO

O dia mais tenso, o dia do primeiro “ação”. Para economizar e agilizar as gravações, ficou resolvido fazer todas as cenas internas do apartamento. Por isso, foi necessário começar às sete da manhã e terminar apenas às nove horas da noite. O almoço também foi feito na casa para que se pudesse conter gastos. Nesse dia houve algumas pequenas discussões entre equipe e alguns atores se irritaram um pouco com a espera. O apartamento estava bem cheio, havia cerca de 20 pessoas, e isso pode ter causado os desentendimentos.

3.4.3 13 DE OUTUBRO

Na sexta-feira 13 foram feitas as cenas da TV Tupi. O momento mais marcante foi, sem dúvida, a espera pelo carro de polícia que já estava sendo negociado há semanas com inúmeros órgãos responsáveis pela comunicação da Polícia Militar, mas que só foi cedido em cima da hora pelo 22º Batalhão da Polícia Militar. Para agilizar o processo de gravação com os policiais, a fotógrafa realizou os planos do interior do carro escoltada pelo produtor e o diretor fez os planos de câmera de segurança com o carro passando. Um outro momento marcante do dia,

foi o cancelamento em cima da hora da proprietária do fusca que serviria tanto para as cenas da TV Tupi, quanto como interior de fusca táxi nos dois dias seguintes.

O fusca foi trocado por um fiat uno da tia da produtora, um carro também popular e menos moderno do que as outras opções que tínhamos. Nesse dia teve início a dispersão financeira para restaurantes populares.

À noite, com o final da gravação, iniciou-se à procura por um táxi para os dois dias seguintes. A produção parou um carro, que também era um fiat uno, passando pela Avenida Venceslau Brás. O taxista, “Seu Paulinho”, se entusiasmou de tal forma com a possibilidade de ajudar e de seu carro, abençoado por um enorme adesivo de São Jorge, se tornar celebridade que queria cedê-lo de graça para os dois dias. Combinou-se, então, um valor simbólico de R\$ 50 com acréscimo dos gastos de combustível que o filme geraria.

3.4.4 14 DE OUTUBRO

Um péssimo dia para se gravar na Avenida Pasteur. Sábado ensolarado de feriado prolongado. Com muita dificuldade conseguiu-se terminar todos os planos necessários. O almoço teve que passar para o final do dia e a carrocinha de cachorro quente fez um preço promocional para alimentar a equipe antes do almoço, já que todos os sanduíches e frutas levados acabaram.

A luz variava muito por que, apesar do dia estar ensolarado, havia algumas nuvens que encobriam o sol algumas vezes. A idéia de alto contraste, foi, em alguns momentos, abandonada, pelos atrasos que a variação de luz gerava para se “fotometrar” os planos de super-8.

Além disso, outra dificuldade que tivemos foram os carros estacionados ilegalmente na calçada entre as pistas da Avenida Pasteur. Apesar dos inúmeros pedidos e ameaças de chamar a CET-RIO, as famílias mineiras estacionadas em locais proibidos não se sensibilizaram e provocaram uma grande mudança de decupagem.

Havia um plano seqüência que seria feito em uma cadeira de rodas acompanhando Lino carregando a mala. Ele passaria por um poste com homens instalando câmeras, atravessaria a rua e chegaria ao ponto de ônibus, onde ocorreria a troca de malas. Entretanto, havia dois carros estacionados de cada lado do poste, impossibilitando que os atores subissem para instalar as câmeras. Graças ao eixo cinematográfico e, portanto, à “decupagem clássica”, resolveu-se a situação escolhendo um poste bem mais distante, diminuindo o plano até o momento que Lino atravessa a rua e então sai de quadro caminhando para o lado direito, por sinal, muito depois do ponto de ônibus. Depois, acrescentou-se um plano geral em que o personagem entrava em quadro no ponto de ônibus. No final do dia: ação a pé até o restaurante e mais dispersão financeira.

3.4.5 15 DE OUTUBRO

Dia de gravação no café *Coisas do Interior* e as internas do táxi. Mais uma vez houve enorme dificuldade com a continuidade de luz. Nas visitas de locação não se tinha percebido que como o prédio era muito alto, durante a manhã a sombra do prédio aumentava muito. Alguns planos realizados em vídeo, acabaram por não respeitar a proporção de sombra que deveria haver em quadro, e isso só foi

percebido posteriormente, na ilha de edição. O dia seguiu no seu ritmo normal e a semana terminava, todos cansados, exaustos.

3.4.6 OS DIAS RESTANTES

Os outros dois dias, que seriam 20 e 21 de outubro, tiveram que ser adiados por dificuldades de contatar o ator que faria o político, agendas de atores que não batiam e o Odeon que resolveu realizar um evento no dia previsto para as gravações. Aconteceu uma pequena dispersão da equipe, mas finalmente em 26 de outubro pode-se gravar as cenas do Odeon, que transcorreram com tranquilidade, apesar de uma “bobeada” do diretor que quebrou o eixo em um plano e contra-plano. Por sua sorte, havia também um travelling com câmera na mão que serviu para corrigir o descuido.

A cena do gabinete do político também existiu somente graças às maravilhas que a “decupagem clássica” proporciona. Desta vez, não seria possível unir os dois atores que dialogariam juntos, optou-se por realizar plano e contra-plano com uma pessoa da produção fora de quadro lendo o texto que corresponderia ao outro ator.

Dia 30 de outubro foi o dia de Norma gravar e, além disso, foram feitos os registros de seus *offs* e as imagens no estúdio fotográfico com cenas de câmeras de vigilância previamente editadas projetadas ao fundo. No último dia, 01 de novembro, gravou-se os planos do político e se encerrou o processo de produção. “Corta”!

4 PÓS-PRODUÇÃO

Após o termino das gravações começa a fase de pós-produção. O material filmado em super-8 foi enviado para um laboratório de São Paulo para ser revelado e telecinado, ou seja, passado para vídeo. O resto do material, em vídeo, foi “logado” e digitalizado em uma ilha de edição não linear.

4.1 MONTAGEM

O primeiro momento foi assistir todo o material bruto e sentir o que tinha funcionado e o que não tinha. Depois tratou-se de organizar o primeiro “monstro”, uma seqüência próxima ao que o roteiro indicava. Nesta fase algumas atuações foram eliminadas ou tiveram sua importância diminuída por não condizerem com o tom do resto do filme

Como em todo o filme, características da “decupagem clássica” foram essenciais para esta fase. O primeiro grande exemplo disto foi o uso do plano e contra-plano na cena do gabinete do político para se criar a idéia de que Norma e Político estavam juntos no mesmo espaço. Outro exemplo desta técnica de “combinação de partes para gerar um efeito de realidade” (XAVIER, 2005, p.47) que permite a “invisibilidade dos meios de produção” (ibidem), foi a cena da cartomante. O plano detalhe dela tirando a carta dama de espadas foi feito por uma mão bem mais jovem, depois da atriz ter inclusive se retirado do set.

Em outros momentos optou-se por parodiar a montagem de filmes de gênero, como os filmes policiais na seqüência de troca de malas, em que o uso de vários planos, olhares, detalhes da mala distendem a duração da cena, criando maior

tensão. A exploração do tempo de duração da cenas, o uso do áudio fora de sincronismo e a montagem pelo movimento, características mais próximas ao cinema marginal, existiu em diversas seqüências. O próprio Rogério Sganzerla defende esse tipo de corte:

Corte não é discurso, ênfase, panfleto, mas apenas projeção do ponto ideal mágico-móvel de um plano que termina e de outro que inicia – ponto de intersecção, tensão ou de encontro entre um plano (em movimento) e outro; enfim, corte – movimento de luz e sombra, imagem e som, gesto e ruídos combinados (SGANZERLA, 2001, p.113)

A estrutura não-linear do roteiro, apesar de nela haver uma relação de causa e consequência entre as passagens de cenas deixou a montagem bem trabalhosa. Foi extremamente difícil pensar as seqüências de forma fragmentadas. Algumas vezes, foi necessário que se reunisse e monta-se uma seqüência para depois distribuir suas partes. Essa flexibilidade acabou por permitir significantes modificações no roteiro, e sem dúvida, a edição de som foi importantíssima para criar esse clima fragmentado e caótico.

O desfecho foi um dos momentos mais debatidos durante esta fase. A principal questão era a razão e função do filme apresentado por Norma a Acácio. Não havia um tom difamatório e nem ameaçador como se pensava no início da produção. Tentou-se construir uma idéia de que Norma projetava a prisão de Acácio, tanto por sua atividade de troca de malas, quanto por sua infidelidade e desrespeito às normas sociais. Esta projeção por ser evidentemente ficcional e construída, já que Acácio não estava preso, mas assistindo ao filme, ratificaria a posição do espectador enclausurado na sala de cinema defendida por Baudry (1997, p.395). Ao termino da sessão a imagem de Acácio está aprisionada àquela realidade e sua existência se limita ao cinema, assim como *Cinelândia* que trata apenas deste tema e se restringe a este pequeno espaço.

4.2 FINALIZAÇÃO

Nesta fase todas as imagens foram transformadas em preto e branco, ajustadas em contraste, brilho e níveis e colocou-se uma janela 1.78. Tentou-se manter a idéia de alto-contraste pensada na fase de fotografia e incluiu-se créditos e artes. O último passo foi autoração e cópias dos *dvd's* para a banca.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho serviu para refrescar alguns conceitos de teoria cinematográfica, mergulhar em uma estética cinematográfica, mas principalmente, concretizar conceitos e técnicas aprendidas durante o curso de rádio e tv.

Como todo primeiro filme, muitas idéias não foram realizadas como deveriam. Algumas por questões de orçamento como por exemplo a idéia de fazer grande parte em super 8. Essas limitações permitiram o uso da criatividade na utilização do negativo que gerou um efeito interessante, principalmente nas cenas em que uma imagem em vídeo dialoga com outra em super 8 e ratificam a referência a várias épocas cinematográficas. Outras idéias foram consideradas equivocadas, como o desfecho do filme e tentou-se solucioná-las na edição.

A inexperiência do diretor também foi um aspecto negativo que atrapalhou o andamento das gravações e dificultou a montagem. Algumas falhas bobas como quebra de eixo em um momento ou mais delicadas como as dificuldades na direção de atuação ficaram evidentes na fase de pós-produção. A tentativa de disfarçar e eliminar esses problemas serviu como um importante exercício de utilização dos gêneros cinematográficos a que o filme remete. Deste modo, a experiência de realizar o filme foi válida, pois serviu como exercício em que dificuldades, problemas e “erros” deveriam ser suavizados com o uso dos próprios conceitos trabalhados na fase de concepção do projeto.

Referências

AÇÃO e Disperção. Direção: Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Limite Produções, 2002. 1 VHS (5 min).

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. Paris: Impéria, Société Nouvelle de Cinématographie, Les Films Georges de Beauregard, 1959. 1 DVD (86 min).

ALPHAVILLE. Direção: Jean-Luc Godard: Paris: [S.I.], 1965. 1 DVD (100 min).

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: de Rogério Sganzerla: São Paulo, Urânio Filmes, 1968. 1 VHS (92 min).

BANG-BANG. Direção: Andrea Tonacci. São Paulo: Total Filmes, 1970. 1 VHS (93 min).

BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In: XAVIER, Ismail. A experiência cinematográfica. São Paulo: Graal, 1997.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Los Angeles: Mercury Productions, RKO Radio Pictures Inc, 1941. 2 DVD's (119 min).

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Editora Limiar. São Paulo, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Ed. Vozes. Petrópolis, 2001.

JACKIE Brown. Direção: Quentin Tarantino. Los Angeles: Miramax Films ,1997. 2 DVD's (154 min).

JANELA INDISCRETA. Direção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Paramount Pictures, 1954. 1 DVD (107 min).

O LADRÃO de Bicicletas. Direção: Vittorio de Sica. Roma: Produzioni De Sica, 1948. 1 DVD (90 min).

A LIRA do Delírio. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Walter Lima Jr, R. F. Farias, Embrafilme, 1978. 1 VHS (105 min).

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Ozualdo Candeias R Candeias Produções Cinematográficas, 1967. [S.I.], (100 min) 35 mm.

MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado** – Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

NÃO Amarás. Direção: Krzysztof Kieslowski, Polônia: TOR, Zespól Filmowy, 1988. 1 VHS (90 min).

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O PORNOGRAFO. Direção: João Callegaro. São Paulo: Antonio Pólo Galante, Alfredo Palácios, Servicine, 1970. [S.I.], (88 min) 35 mm.

RED Road. Direção: Andrea Arnold. Glasgow: Sigma Films, Zentropa Productions 2006. [S.I.], (113 min) 35 mm.

O REI do Baralho. Direção: Julio Bressane Rio de Janeiro: [S.I.], 1973. 1 VHS (81 min).

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1970.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

O SIGNO do Caos. Direção: Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Mercúrio Produções, Riofilme, 2003. [S.I.], (80 min) 35 mm.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papius, 2003.
TERRITÓRIO Vermelho. Direção: Kiko Goifman. São Paulo: Paleo TV, 2004. [S.I.], (12 min) 35 mm.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Apêndice A: Roteiro Original

"CINELÂNDIA"

roteiro de curta-metragem

Arthur Frazão

Copyright 2006 by
Arthur Frazão
contato: arthurfrazao@gmail.com

01 - INT - NOITE - SALA DO APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

Através de uma câmera de segurança vemos uma pequena festa. Na mesa de centro há uma maleta aberta. CARDOSO, sentado no sofá fumando um charuto observa IVAN, ANALU, ANDREA, LUANA e RITA vestindo fantasias, que bebem, dançam e cantam "Sassaricando": "Sassassaricando todo mundo leva a vida no arame / Sassassaricando o brotinho, a viúva e a madame / Sassassaricando todo mundo leva a vida no arame / Sassassaricando o brotinho, a viúva e a madame / Sentaram no ovo do Colombo / foi um assombro / foi um assombro / Quem não tem seu sassarico / Sassarica mesmo só / Porque sem sassaricar / Essa vida é um nó".

02 - INT - NOITE - BANHEIRO DO APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

ACÁCIO, vestindo apenas uma samba canção e uma máscara de gorila olha-se no espelho. Refletida no espelho há uma micro-câmera.

03 - INT - NOITE - SALA DE APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

Através de uma câmera de segurança vê-se o detalhe de uma mão jogar uma carta de baralho sobre a mesa de centro, dama de espadas.

04 - INT - DIA - CENTRAL DE MONITORAMENTO

Portrait de NORMA, ao fundo projeção de câmera de segurança com imagem de TV Tupi.

NORMA (V.O.)

Quando a gente não pode fazer nada, a gente(...)

NORMA (entra em ON)

(...) avacalha

05 - INT - NOITE - CINEMA - SALA DE PROJEÇÃO - CENA DOCUMENTAL

Um filme está sendo projetado. PROJECCIONISTA pega rolo e troca os rolos no projetor, DETALHE do celulóide passando.

06 - EXT - DIA - AVENIDA PASTEUR (MURO GRAFITADO UNIRIO)

LINO anda em uma bicicleta com um cestinho. Dentro do cesto há uma maleta.

07 - EXT - DIA - PONTO DE ÔNIBUS

ACÁCIO olha para o relógio e para os lados. No chão, ao seu lado há uma maleta. MULHER E HOMEM passam em frente a ACÁCIO. MULHER pára e olha com cara de susto em direção à câmera.

MULHER

Olha os doidos!(T)

HOMEM SAI de quadro.

MULHER

Olha só! Só tem doido lá dentro!

HOMEM (O.S.)

O ônibus vai passar!

MULHER sai de quadro vagarosamente, olhando em direção à câmera.

MULHER (O.S.)

Nunca fiquei tão perto assim.

08 - EXT - DIA - AVENIDA PASTEUR (EM FRENTE BENJAMIN CONSTANT)

Uma bicicleta está jogada no chão. Detalhe da roda em movimento.

09 - EXT - DIA - PONTO DE ÔNIBUS

ACÁCIO olha para os lados e para o relógio. LINO caminha em direção a ACÁCIO carregando uma maleta, os dois se olham e desviam o olhar rapidamente. LINO pára ao lado de ACÁCIO, coloca sua maleta ao lado da de ACÁCIO, os dois olham em direção aos carros. ACÁCIO olha para o poste ao lado, dois homens de uniforme instalam uma micro-câmera em poste de luz. ACÁCIO olha para o relógio, pega a maleta de LINO, faz sinal para um táxi, que pára, ele entra no carro.

10A - TABLE TOP - IMAGENS DE MANCHETES JORNAIS SANGÜINÁRIOS COM LOCUTOR NARRANDO MANCHETES EM OFF.

10 - GABINETE DE POLÍTICO - INT - DIA

NORMA está sentada em uma mesa de frente a POLÍTICO vestindo terno e gravata.

POLÍTICO

As coisas não são tão simples assim. Não adianta simplesmente instalar câmeras em todo poste desta cidade. Todo mundo sabe que nós não temos efetivo suficiente pra patrulhar as ruas, imagina monitorar essas milhares de câmeras.

NORMA

Os nossos estudos comprovam que a simples presença dessas câmeras sem nenhum acompanhamento de suas imagens já seria o suficiente para diminuir índices de criminalidade. Mas se o senhor se preocupa realmente com quem vai monitorá-las, basta dar uma olhada na página 23 do projeto.

POLÍTICO

Eu pensei que isso fosse uma piada. E eu não to podendo mais virar motivo de piada.

NORMA

Como piada? O senhor vai ser o homem que deu jeito no Rio de Janeiro.

POLÍTICO

Minha senhora, eu li a página 23. Pode não parecer, mas eu sou um homem ocupado.

NORMA

Mas a página 23 não é uma piada! O senhor imagina quantos estudantes de cinema se formam no país por ano? Onde o senhor acha que eles vão trabalhar?

11 - EXT - DIA - RUAS DO RIO DE JANEIRO

Imagens de vários pontos da cidade do Rio de Janeiro através de câmeras de segurança. Ruas, carros passando, etc. (Lapa, "travelling" Bonde por cima dos Arcos, São Clemente, Rua Humaitá, Copacabana, Mundo Novo, Urca, Centro)

12 - INT - DIA - TÁXI

O táxi está parado. Ao fundo, ouve-se um programa de rádio policial. ACÁCIO observa funcionários vestindo macacão terminarem de instalar câmera de segurança no poste. No ponto de ônibus, LINO está parado olhando em direção aos carros.

TAXISTA
Para onde, companheiro?

ACÁCIO observa pela janela do carro.

TAXISTA
Oi! Amigo!

TAXISTA
Eu tô falando com o senhor!

ACÁCIO se vira e olha para taxista.

TAXISTA
E aí? Vamos ficar aqui parados?

ACÁCIO olha rapidamente pela janela e volta o olhar para TAXISTA.

ACÁCIO
Não! Pode seguir...

TAXISTA
Ou o senhor fala pra onde vamos ou salta,
que eu tenho que trabalhar!

ACÁCIO responde olhando fixamente pela janela.

ACÁCIO
Segue em frente.

TAXISTA
Ta achando que eu sou otário? Vamos pra
onde? Eu preciso saber, porra!

ACÁCIO vira o rosto para TAXISTA e o interrompe.

ACÁCIO
Segue em frente, que eu te indico o caminho!

TAXISTA
Caralho, só me aparece maluco!

ACÁCIO olha pela janela. TAXISTA acelera. Ouvimos locutor de RÁDIO.

LOCUTOR (V.O.)

Vão conhecer o Zé Maria (Risos). Cambada de safados, traficante tem que ver o sol nascer quadrado mesmo... Bota uma música aí nessa bodega.

Entra música.

13 - INT - NOITE - SALA DO APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

Através de uma câmera de segurança vemos uma pequena festa. Na mesa de centro há uma maleta aberta. Na sala estão ACÁCIO, vestindo uma máscara de gorila, IVAN, ANALU, LUANA e RITA. Eles vestem fantasias, bebem e dançam. ANDREA vestindo fantasia de cigana tira cartas sentada à mesa, CARDOSO, fumando charuto, observa as cartas rindo. Após jogar a primeira carta sobre a mesa, RITA desaparece em "jump cut". ANDREA joga mais uma carta, ACÁCIO desaparece. IVAN, CARDOSO, LUANA e ANALU bebem e dançam. ANDREA olha para as cartas e ri.

14 - INT - NOITE - BANHEIRO DO APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

ACÁCIO vestindo apenas samba canção e com uma máscara de gorila nas mãos olha-se no espelho, onde há uma micro-câmera refletida. ACÁCIO veste a máscara e SAI.

15 - INT - NOITE - ESCRITÓRIO DO APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

Através de uma câmera de segurança vemos RITA sentada em uma cadeira. ACÁCIO ENTRA vestindo uma samba-canção e uma máscara de gorila. Ele bate no peito corre atrás dela. Ela corre rindo pelo escritório. Ele a derruba no sofá e sobe em cima dela.

16 - INT - DIA - CENTRAL DE MONITORAMENTO

NORMA anda e ao fundo imagem de câmera de segurança do Rio de Janeiro é projetada.

17 - INT - NOITE - SALA DE APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

Através de uma câmera de segurança vemos IVAN, CARDOSO, ANALU, LUANA e ANDREA. Eles bebem, cantam e dançam marchinha "(...) Linda Morena / Morena / Morena que me faz penar / A lua cheia / que tanto brilha / Não brilha tanto quanto o teu olhar / Meu coração é uma espécie de pensão / de pensão familiar a beira-mar / Ó moreninha não alugues tudo não / pra eu morar (...)" (Lamartine Babo). ANDREA tira uma carta do baralho e se

assusta. IVAN, CARDOSO e ANALU tentam ver a carta e ela esconde. ANDREA dança com carta na mão e a joga em cima da mesa. Dama de espadas.

18 - EXT - NOITE - COPACABANA - HELP

Imagem do letreiro da boate "HELP".

19 - EXT - DIA - MAM - IMAGEM DE ARQUIVO

Imagem de Arquivo de 1978, prédio do MAM após incêndio. Na parte inferior da tela lê-se um letreiro semelhante a de telejornal: INCÊNDIO NO MAM-RJ: TESTEMUNHAS GARANTE TER VISTO HOMEM CARREGANDO MALA MINUTOS ANTES DA EXPLOÇÃO.

A campainha TOCA.

20 - INT - DIA - SALA DE APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

ACÁCIO assiste à televisão deitado no sofá. Ele se levanta abre a porta. NORMA ENTRA.

NORMA

Por que você deixou sua chave na porta?
Tem alguma vagabunda aqui? É isso?

NORMA SAI.

NORMA (O.S.)

Onde ela tá?

Norma ENTRA. O celular de ACÁCIO TOCA, ele anda em direção ao telefone que está em cima da mesa.

ACÁCIO

Ela quem? Tá maluca?

ACÁCIO atende o celular.

ACÁCIO

Alô. Sim. Sim. Tá bom, já tô chegando.

ACÁCIO desliga o celular.

ACÁCIO

Tenho que sair, marcaram uma reunião urgente nesse novo trabalho.

NORMA

E a gente não vai conversar?

CORTA.

21 - EXT -DIA - TV TUPI E RUA SÃO SEBASTIÃO

Através de uma câmera de segurança vemos ACÁCIO descendo a Rua São Sebastião. Ele carrega uma maleta, a câmera o acompanha. ACÁCIO olha para a câmera e continua descendo, outra câmera o segue, ele atravessa o túnel da TV TUPI e pára. Do outro lado há outra câmera, ACÁCIO olha para a câmera, pega o celular e liga. Vemos ele falar e gesticular bastante. ACÁCIO desliga o telefone. Um fusca pára ao lado de ACÁCIO, ele entra. A imagem congela e começa a voltar até o início da seqüência e dá PLAY novamente. Através de uma câmera de segurança vemos ACÁCIO descendo a Rua São Sebastião. Ele carrega uma maleta, a câmera o acompanha. ACÁCIO olha para a câmera e continua descendo, outra câmera o segue, um carro da polícia desce a Rua São Sebastião. ACÁCIO atravessa o túnel da TV TUPI e pára. Do outro lado há outra câmera, ACÁCIO olha para a câmera pega o celular e liga. Vemos ele falar e gesticular bastante. O carro da polícia atravessa o túnel da TV TUPI.
CORTA.

22 - INT - NOITE - ESCRITÓRIO DE APARTAMENTO DE ACÁCIO E NORMA

Por uma câmera de segurança vemos a imagem de ACÁCIO congelada. Ele está sentado no sofá, com a colcha desarrumada e uma máscara de gorila no colo. ACÁCIO se movimenta frame a frame como numa animação em STOP MOTION lenta. A imagem congela.

NORMA (V.O.)

Você sabe como é que sacaneia alguém?
Já te ensinaram isso ou você acha que é
artista? Esse filme tá uma merda. Puta que
pariu...

DIRETOR(V.O.)

Calma... Não terminei ainda. Quando acabar
eu vou juntar essas pontas, pode ficar
tranqüila.

NORMA (V.O.)

Juntar as pontas (gargalha)! Acho que você
devia era botar uma bunda!

23 - EXT - DIA - RUA SÃO CLEMENTE

Imagem cartaz: "MÃE DARLENE TRAZ A PESSOA AMADA EM 24 HORAS".
ACÁCIO passa ao fundo carregando maleta.

24 - EXT - DIA - RUA SÃO CLEMENTE - BAR

ACÁCIO entra em um bar, senta e coloca a maleta no chão.
HOMEM, vestindo chapéu, lê o jornal e levanta olhar em direção
a ACÁCIO que desvia o olhar. ACÁCIO abre cardápio e olha para
HOMEM. HOMEM desvia o olhar. MENINA ENTRA e deixa um convite
na mesa de ACÁCIO. No convite lê-se "SR. ACÁCIO, TEMOS O
PRAZER DE CONVIDÁ-LO PARA O LANÇAMENTO DE CINELÂNDIA". ACÁCIO
olha para convite, levanta-se e puxa MENINA pelo braço.

ACÁCIO

Quem é você? Quem te mandou entregar isso
aqui?

HOMEM se levanta e separa ACÁCIO e MENINA. ACÁCIO olha para
ele, solta-se e SAI. HOMEM conversa com MENINA.

HOMEM

Tá tudo bem com você?

MENINA

Tá.

ACÁCIO ENTRA, pega a maleta na mesa que estava sentado e SAI.
HOMEM e MENINA observam ACÁCIO.

25 - INT - DIA - TÁXI - RUA SÃO CLEMENTE

ACÁCIO está dentro de um táxi parado, sentado no banco de
trás. Ao seu lado uma maleta e em suas mãos o convite.

TAXISTA

Pra onde?

ACÁCIO olha pela janela para MENINA E HOMEM conversando

TAXISTA
Com licença, pra onde?

ACÁCIO olha MENINA se despedir de HOMEM e atravessar o sinal.

TAXISTA
Ah, não! Você de novo, não! Ou tu "me fala"
pra onde vamos dessa vez, ou sai do carro.

ACÁCIO
Eu não sei! Pra qualquer lugar. Sai daqui,
rápido!

TAXISTA
Ô meu amigo, eu só quero o endereço!

ACÁCIO olha para o convite.

ACÁCIO
Cinelândia.

ACÁCIO olha para convite e para o TAXISTA, esconde a maleta
embaixo do banco de passageiro.

26 - EXT -DIA - CINELÂNDIA - ODEON

Por uma câmera de vigilância vemos ACÁCIO chegar com envelope
na mão à Cinelândia. NORMA anda em direção à ACÁCIO e o puxa
pelo braço.

NORMA
Venha cá querido. Estava esperando você. O
que houve? Muito trânsito?

ACÁCIO
Norma, o que é isso?

Entra Título: "Cinelândia"

TÉCNICO DE SOM (V.O.)
Os microfones deles não estão funcionando
mais! Eu perdi o retorno. Tão ouvindo?

Entra MÚSICA.

NORMA e ACÁCIO entram no Odeon.

26A - INT - NOITE - CINEMA - SALA DE PROJEÇÃO - CENA
DOCUMENTAL

Um filme está sendo projetado. PROJECCIONISTA pega rolo e troca os rolos no projetor, DETALHE do celulóide passando.

27 - INT - NOITE - ESCRITÓRIO DE ACÁCIO E NORMA

Entram CRÉDITOS FINAIS 1. Por uma câmera de segurança vemos ACÁCIO sentado no sofá, vestindo apenas uma samba canção, e com uma máscara de gorila no colo. Ele olha fixamente ao longe.

LOCUTOR (V.O.)

Essas imagens são exclusivas. Foram feitas na sala do delegado. Queria agradecer ao comandante Manoel Agripino, por nos ceder essas cenas. Olha só... Tadinho dele. Vai virar menina na cadeia! Safado! Esse não tem que morrer não. Tem que ficar vivo pra sofrer na prisão!

27A -EXT -DIA - TV TUPI E RUA SÃO SEBASTIÃO

Através de uma câmera de segurança vemos ACÁCIO descendo a Rua São Sebastião. Ele carrega uma maleta "executivo", a câmera o acompanha. ACÁCIO olha para a câmera e continua descendo, outra câmera o segue, um carro da polícia desce a Rua São Sebastião. ACÁCIO atravessa o túnel da TV TUPI e pára. Do outro lado há outra câmera, ACÁCIO olha para a câmera pega o celular e liga. Vemos ele falar e gesticular bastante. O carro da polícia atravessa o túnel da TV TUPI.

LOCUTOR (V.O.)

A polícia tá trabalhando, minha gente. Pelo novo sistema de segurança mais um salafrário vai ver o sol nascer quadrado. Vejam o momento em que a polícia persegue o bandido. Olha a cara de medo do safado! A rota vem aí, meu bem!

28 - INT - DIA - SAÍDA DO CINEMA

Detalha da placa do cinema Saída. Norma sai da sala

29 - Countdown de início de filme.

30 - INT - DIA - CINEMA

ACÁCIO está sentado sozinho na sala vazia de luzes acesas.
Créditos Finais.

FADE OUT.

Apêndice B: Orçamento

Equipamento

	Quantidade	Preço Unitário	Total
Super 8mm	5	R\$ 56,41	R\$ 282,05
Revelação	5	R\$ 40,00	R\$ 200,00
Frete	2	R\$ 24,00	R\$ 48,00

Telecinagem

3 rolos	5	R\$ 80,00	R\$ 400,00
---------	---	-----------	------------

Alimentação

Mundial	1	R\$ 20,77	
Mundial	1	R\$ 89,29	
Mundial	1	R\$ 13,89	
Almoço 13/10	1	R\$ 29,10	
Almoço 14/10	1	R\$ 81,00	
Almoço 15/10	1	R\$ 110,00	
Almoço 26/10	1	R\$ 105,60	
Almoço 30/10	1	R\$ 45,50	
Lanche 12/10	1	R\$ 12,60	
Lanche 14/10	1	R\$ 25,20	
Lanche 14/10	1	R\$ 6,60	
			R\$ 539,55

Transporte

Taxi 12/10	1	R\$ 8,00
Taxi 13/10	1	R\$ 9,00
Taxi 14/10	1	R\$ 21,00
Taxi 14/10	1	R\$ 14,00
Taxi 15/10	1	R\$ 15,00
Taxi 15/10	1	R\$ 13,00
Taxi 16/10	1	R\$ 10,00
Taxi 26/10	1	R\$ 10,00
Taxi 26/10	1	R\$ 12,00
Taxi 26/10	1	R\$ 17,00
Taxi 26/10	1	R\$ 50,00
Taxi 30/10	1	R\$ 20,00
Taxi 01/11	1	R\$ 9,00
Taxi 01/11	1	R\$ 30,00
Taxi 01/11	1	R\$ 12,00
Gasolina 10/10	1	R\$ 30,00
Gasolina 12/10	1	R\$ 40,00

Gasolina 13/10	1	R\$ 15,00	
Gasolina 14/10	1	R\$ 20,00	
Gasolina 15/10	1	R\$ 20,00	
Gasolina 16/10	1	R\$ 15,00	
Taxi Paulinho	1	R\$ 50,00	
Gelson	1	R\$ 8,00	
Aurélio	1	R\$ 2,00	
			R\$ 450,00
Pessoal			
Eletricista	5	R\$ 60,00	R\$ 300,00
Outros			
Direção de Arte		R\$ 351,06	R\$ 351,06
Bar	1	R\$ 100,00	R\$ 100,00
Lâmpadas	1	R\$ 108,00	R\$ 108,00
Odeon	1	R\$ 40,00	R\$ 40,00
Kit Papelaria	1	R\$ 41,53	R\$ 41,53
Imagem de arq.	2	R\$ 8,90	R\$ 17,80
Kit Farmácia	1	R\$ 27,91	R\$ 27,91
TOTAL			R\$ 2.905,90

Apêndice C: Exemplo do *Story Board*

